

Jászay Tamás

ZSÓTÉR GÖRÖGJEI

1. A „zsótérság”

Azt aligha vitatja bárki, aki ismerős a hazai színházi életben, hogy a rendező Zsótér Sándor szerencsés ember. Legalábbis a kritikai recepciót akár felületesen átlapozva mindenképp annak mondható. Másfél évtizedes rendezői pályáját áttekintve megvonható a mérleg. Előadásait kezdetben reflektálatlanul elutasította kritika és közönség egyaránt, mára azonban éppenséggel megfordult a helyzet: a kritika ódákat zeng róla, minden lehetséges díjjal elhalmozzák, s talán nem túlzás azt állítani, hogy bizonyos körökben igencsak divatosak lettek „nézőgyilkos” előadásai. Húzónévvé vált, akire évadot lehet építeni; legyen szó vidéki vagy fővárosi teátrumról, ha Thália szekere döcögni kezd, manapság bevált gyógymód a „hontalan” Zsótér meghívása egy-egy rendezés erejéig, ilyenkor a vidékre a lehető legritkábban látogató kritikusokkal legalább a premier estéjére megtelik a nézőtér.

A kritika részéről világosan észlelhető és a többször, bár kissé pironkodva beismert pálfordulás okára nem adható egyértelmű magyarázat: az életmű eddigi fejezeteit áttekintve hihetünk Zsótérnak, aki több nyilatkozatában elmondta, hogy ő mindig is ugyanazt csinálta, legfeljebb eszköztára módosult-idomult az idő során. A szakmától olyan esélyt kapott, amit kevesen: először értetlenül és kelletlenül fogadták, majd megtanultak (?) vele „együtt élni”, *együtt gondolkodni és együtt látni*, manapság pedig annak lehetünk szemtanúi, hogy a kánon részévé, sőt meghaladhatatlan hivatkozási ponttá és követendő példává válik a leendő és már befutott rendezők számára. Vezető kritikusok okkal-ok nélkül majd’ minden előadásban „zsótéros” motívumokat keresnek, netán azokra bukkannak, s írásaikban büszkén mutatják fel azokat (erre a „sorsra” jutott többek között a 2005 februárjában az Európai Színházi Unió által az Európa Legjobb Fiatal Rendezője megtisztelő címmel kitüntetett Balázs Zoltán). Kevés rendezőnk mondhatja el magáról, amit Zsótér: néhány éve a szűk közönségnek szóló, jellegükből adódóan napi, legfeljebb havi aktualitású színikritikákon túl egyes szerzők hosszabb tanulmányokat is szentelnek személyének és tagadhatatlanul egyéni színpadi látásmódjának és

nyelvezetének (ezt a tényt a kanonizálás újabb fontos állomásaként értelmezhetjük).¹ Másképp fogalmazva: a töretlen energiával és szorgalommal *saját útján* előrehaladó Zsótér munkáját látva (a reflexszerűvé vált, az aktuális új bemutató után azonnal elhangzó dicshimnuszokon túl) a szakma részéről sürgetővé vált – akár a közönségnek, akár maguknak – a *magyarázat* megadása, a megfelelő, a magyar színháztól – Zsótér páratlansága révén – jórészt idegen fogalmi rendszer kidolgozása, a következetesen egymásra és egymásból építkező előadások felszíni és mélystruktúrájának feltárása. Miután hamar nyilvánvaló lett, hogy Zsótér „komolyan gondolja”, amit tesz, lassacskán megteremtődött az igény az értelmezésre. Ugyanakkor a lassan körvonalazódó fogalmi rendszer (amely jellegéből adódóan mindig merev, s a pillanatnyi változásokat bár regisztrálhatja, de saját szisztémájába aligha tudja szervesíteni) egyelőre birkózik a „zsótérsággal”, és inkább csak óvatosan tapogatózó kérdéseket tesz fel. Zsótér színháza ugyanis (látszólag!) gyorsabban változik, mint ahogy azt a kritika fogalomtára követni tudná. Természetesen nem arról van szó, hogy Zsótér Sándor másfél évtizedes szakmai tapasztalattal a háta mögött még mindig a korai útkeresés fázisában lenne. Óvatosabban fogalmazva: a célt még nem látni, az *úton levés* azonban senki számára nem lehet kétséges. Ezeket a kijelentéseket talán a legjobban a 2002/2003-as évad illusztrálja, amikor őt (!), egymástól gyökeresen eltérő jellegű és eszköztárú, mégis „egylényegű” Zsótér-bemutatót láthatott a közönség. „Atonális színháznak”, „szószínháznak”, „fagyott színháznak”, a „brechtinél brechtibb epikus színháznak” is csúfolták-dicsőítik Zsótér színpadi világát. Az invenciózusnak ható, szellemes (vagy tán szellemeskedő?) kifejezések mögött egyetlen, közös mag húzódhat meg, ezt jobb híján – a beskatulyázás

¹ A teljesség igénye nélkül néhány fontosabb írás: SÁNDOR L. ISTVÁN: *Gesztusok és jelek: Zsótér Sándor rendezéseiről*. In: Színház 1993. július, 18-24; *Pontfény: Zsótér Sándor*. In: Ellenfény 1999/4 (tematikus összeállítás Zsótér munkásságáról); KISS GABRIELLA: *Színházi energia: Zsótér Sándor rendezéseiről*. In: Színház 1999. június, 35-43; JÁKFAI MAGDOLNA: *Artaud megérkezik: Zsótér Sándor Genet-rendezése*. In: Színház 2000. május, 20-21; SEBESTYÉN RITA: *Tökéletes más-világok: Zsótér Sándor görög tárgyú rendezéseiről*. In: Ellenfény 2003/6, 22-27; KOLTAI TAMÁS: *Zsótér*. In: Élet és Irodalom, 2003/16. JÁKFAI MAGDOLNA: *Zsótér in és off*. In: Színház 2003. október, 29-35; KISS GABRIELLA: *A megszakítás esztétikája, avagy politikai színház a média korában: Zsótér Sándor Brecht-rendezéseiről*. In: Alföld 2004/10, 65-85; HEGEDŰS SÁNDOR: *Zsótériádák: Zsótér Sándor négy rendezéséről*. In: Ellenfény 2005. 2, 22-27.

értelmetlenségét valószínűleg szintén belátó Jákfalvi Magdolnát plagizálva – nevezzük el „zsótérságnak”.

Hogy mi is a „zsótérság” lényege valójában? Talán legtömörebb és leginkább lényegre törő összefoglalását Koltai Tamás laudációjában olvashatjuk, melyet 2002-ben a Soros Alapítvány alkotói díja Zsótérnak való odaítélésekor írt a rendező módszertanáról: „... szétszedni, analizálni, nem fogadni el a készen kapott esztétikai értéket, a művekről megkövesült közhelyeket, kodifikált előadási normákat, színészi sablonokat. Az ő szemével látva, a jól megcsinált színházról, legalábbis annak tetemes hányadáról kiderült, hogy belül valóban üres. Zsótér elkezdte újra összerakni a színházat.”² Felületes olvasatban üresnek tűnhetne Koltai kijelentése maga is, aki azonban ismeri a rendező munkáit, tudja, hogy valójában pontos láttelet. Koltai a minket a jelen dolgozat keretei között érdeklő „új Zsótér” is kitér méltatásában: „Ami kezdetben szertelen volt és talán széteső is, idővel koncentrált lett és gazdaságos. Szereplői előbb kimerítették a horizontális, majd a vertikális mozgás lehetőségeit – a sík térben, légtornásként a levegőben vagy a falhoz tapadtan függőlegesen araszolva –, mára viszont mozgáskorlátozást vezetett be a számukra, olykor szinte a teljes mozdulatlanságig.”

A fentiekből következik még néhány további észrevétel. Zsótér darabjai nem a legkönnyebben emészthetők közé tartoznak. Előadásai sosem a *dráma* szövegének világát idézik fel, hanem – ahogy ez a 20. századi színházra általában is jellemző – mindig *interpretációk* (ez a rendezői színház egyik ismérve³), melyek a szöveget nem mozdíthatatlan és emiatt tiszteletre méltó tárgyként, inkább a *játék terepeként* kezelik, s így egy-egy darab kapcsán a színpadon kibontott, legtöbbször meghökkentően új nézőpont válik igazán lényegessé. A lecsupaszított, sallangoktól megszabadított drámaszövegek nyersen hatnak, ahogy a legtöbbször a hatvanas évek szocreál sivárságát idéző színpadképek vagy a mindig meglepő konnotációkat magukban rejtő jelmezek. Ahogy Zsótér egyik elemzője írta: „Érzelmi azonosulás helyett inkább intellektuális élményt kínál a nézőknek – úgy azonban, hogy mindezt hangsúlyozottan érzéki hatások közvetítik: erős színpadi képek, sokértelmű játékok, meglepő effektek, határozott színészi gesztusok...”⁴

² Vö. <http://www.soros.c3.hu/dijak/2002/Zsoter.htm>

³ Vö. NÁRAY ISTVÁN: *A színpadi rendezésről*. Bp. 1999, 9.

⁴ SÁNDOR L. ISTVÁN: *Az ironikus gesztusszínházról a teátrális absztrakcióig*. In: *Ellenfény* 2001/5. www.ellenfeny.hu/archivum/2001per5/html/zsoterrendezesek.html

Dolgozatomban az utóbbi néhány év Zsótér-rendezései közül az antik tematikájú (az egyetlen Euripidész-dráma kivételével *nem ókori szerzőktől* származó) előadásokra koncentrálok. Nem önkényesen kiragadott tematikai blokkról van szó: Zsótér maga hívja fel a figyelmet „görögjei” fontosságára, amikor az életművén belül szinte külön fejezetet nyitva, újra és újra antik témához nyúl. Az első fontos állomás a 2001. április 27-én a budapesti Katona József Színház stúdiószínházában, a Kamrában bemutatott Euripidész-darab, a *Bakkhánsnők* (egyébként Zsótér pályáján szinte egyedülálló módon közel ötven előadást ért meg a produkció). Ennek nemzetközi (görög, finn, magyar) szereplőgárdával készített „forgatókönyv”-változatát a Katona József Színház nagyszínpadán mutatták be 2002. szeptember 28-án *Getting Horny* címmel. Ezután gyors egymásutánban következett a Radnóti Színházban az expresszionista Hans Henny Jahnn *Medéja* (2002. december 6), majd 2003. január 30-án a MU Színházban a (mellesleg Zsótér saját Sarah Kane-trilógiáját /?/ kiteljesítő) *Phaedra*. Tematikája miatt részben, színpadi nyelve miatt egészében idesorolható a Carol Ann Duffy verseiből összeállított Trafó-beli versösszeállítás is, *A világ feleségei* (bemutató: 2003. április 9). Egyelőre az utolsó állomás a fővárosi Nemzeti Színház Kleist-bemutatója, a *Pentheszileia* (premier: 2004. december 17). Az egyes előadások részletes elemzése helyett (melyet a kritikai recepció már jórészt elvégzett, illetve az említett és várható újabb tanulmányokban valószínűleg még elvégez) inkább a bennük lévő közös motívumokra, színpadi megoldásokra összpontosítok. Ezeket számba véve próbálok választ találni arra a kritikusok és más szakmabeliek (érték)ítéleteit olvasva és hallgatva időnként nyíltan kimondott, máskor szemérmesen elhallgatott, de a sorok mögött világosan kitapintható (természetesen túlzónak nevezhető) kérdésre/állításra, miszerint „ő az egyetlen rendezőnk, aki erős formaképen kialakításával radikálisan rákérdez újra meg újra a színházi paradigma értelmére.”⁵ Teszem mindezt az „antik blokk” tükrében, de nem az antik színházról szóló kutatások fényében (arra, hogy ez az út szintén kecsegtet eredményekkel, jó példa Sebestyén Rita 1. jegyzetben említett tanulmánya⁶).

⁵ JÁKFALVI i.m. 29.

⁶ Bár véletlen is lehet, mégis figyelemre méltó, hogy az idén negyedik évfolyamába lépő Ókor című folyóirat, mely szándékai szerint az ókori kultúrákat kívánja szélesebb körben népszerűsíteni anélkül, hogy a klasszika-filológia és az ókortudomány szigorú követelményeiről elfeledkezne, eddig megjelent számaiban összesen három antik témájú színházi előadásról közölt recenziót, s ezek közül kettő Zsótér-előadást méltatott (a Bakkhánsnőket és a Medeat. A harmadik írás témája Bocsárdi László Antigóné-rendezése volt).

Sebestyén Rita több fontos megállapítása közül az egyik az, amelyikben a mítoszváltozatok egykori (és mai) létmódjáról beszél. A homéroszi, hésziodoszi alapsztorikat az egyes tragédiáírók egyéni ízlésük (meg persze a helyi hagyományok és érdekek, azaz akár a „megrendelő” kívánsága⁷) szerint módosították, módosíthatták. Kiemeli, hogy a Kr.e. 5. században szinte szóról szóra ugyanaz történik, mint amiről Derrida beszél *Az el-különböződés* című tanulmányában⁸, s amiről David Wiles már egyenesen a görög tragédiák kapcsán szól.⁹ A görög tragédiáírás az eredetiség megbéklyózó és alighanem használhatatlan fogalma helyett *megengedi* a finom jelentéseltolásokat a korábbi értelmezésekhez képest. Zsótér Sándor rendezéseiben ennek a hagyománynak a mai folytatója. A görög drámairodalommal kapcsolatos talán legtöbbet hangoztatott közhely szerint a közönség jórészt ismerte a darabok alapjául szolgáló mitikus történeteket. Manapság, amikor évről évre egyre több színdarab születik, illetve az ilyen témájú bemutatók egymást követik, még inkább elmondható, hogy az alkotók (legyen szó itt a rendezőkről) lelkük mélyén mind feltételezik (és/vagy elvárják?) a szűzsé alapvető elemeinek legalább felületes ismeretét a leendő publikumtól.

Zsótért – ahogy maga is utal(t) rá, de a recepció is megerősít ebben – az egyik legkövetkezetesebben építkező rendezőnknek tarthatjuk. A kérlelhetetlen következetesség természetesen nemcsak pályája egészét tekintve, egy-egy rendezésén belül is megfigyelhető. Éppen ezért a jelen dolgozat csoportosítása ellen felmerülő, jogosnak tűnő vád lehet az, hogy kontextusukból (itt: a zsótéri életműből) kiragadott szilánkokkal foglalkozunk csupán. Szándékaink szerint a

⁷ Alighanem a legtöbbet idézett példa éppen Médeia mítosza. A különböző mítoszvariációkat (melyek leginkább a gyermekgyilkosság említésében, illetve a gyilkos/ok/ megnevezésében térnek el) összegyűjti pl. TIMOTHY GANTZ: *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*. Vol. One. Baltimore, London, 1996, 365-373. A mítoszok helyi hagyományainak jelentőségéről általában ld. LOWELL EDMUNDS: *Introduction: The Practice of Greek Mythology*. In: Uő. (ed. and introduced): *Approaches to Greek Myth*. Baltimore, 1990, 5.

⁸ JACQUES DERRIDA: *Az el-különböződés*. Ford. GYIMESI TÍMEA. In: *Szöveg és interpretáció*. Szerk. BACSÓ BÉLA. Bp. 1991.

⁹ DAVID WILES: *Greek Theatre Performance: An Introduction*. Cambridge, 2000, 21: „Behind the lines and images of one play the audience could always discern another. In the postmodern age, Jacques Derrida suggests that we should reject originality as a creative ideal, and value instead what he punningly calls *différance* – the idea that meaning is (a) constituted by distinctions, and (b) always deferred, thrown back upon previous meanings *ad infinitum*.”

dolgozatban az előadásokat összekötő láthatatlan tematikus-szemiotikai hálót fel tudjuk tární, mely jórészt természetesen érvényesnek bizonyul nem kifejezetten antik tematikájú előadásaira is. (Azt ugyanígy kétlem, hogy a hasonlóságok és párhuzamosan továbbfejlesztett/továbbfejlődő megoldások kizárólag a vizsgált bemutatók egymáshoz közeli időpontjával lennének magyarázhatók.)

2. Már a régi görögök se...

Tarján Tamás kritikakötetének szellemes fejezetcímét idézem dolgozatom második részének alcímében.¹⁰ Az, hogy a neves kritikus önálló fejezetben beszél a hazai antik (vagy antikizáló) témájú rendezésekről, önmagában is utal arra, hogy nem csupán Zsótér pályáján figyelhető meg a görög témák sűrűsödése, hanem általánosságban is.¹¹ E kijelentés tételes igazolására nem kívánok teljes leltárt adni, itt csupán az utóbbi évek „Medeia-reneszánszának” legfontosabb állomásait sorolom fel, a tendencia így is világossá válik.¹² A már említett Jahnn-bemutató¹³ után következett a Kolibri Színház *Medea gyermekei* című gyerekelőadása (r.: Novák János). 2003. végén a Merlinben lehetett látni a román Dragoş Galgociu által rendezett *Medeamaterialt*, Heiner Müller művét. 2004-ben Horváth Csaba a Közép-Európa Táncszínház számára készített *Medeia* címmel koreográfiát. 2004. december 19-én a Katona József Színház bemutatta az eredeti Euripidész-darabot. Ez utóbbi, a kritika részéről nagy ovációval fogadott előadást

¹⁰ TARJÁN TAMÁS: *Prosperónak nincs pálcája: Színikritikák*. Szombathely, 2003.

¹¹ A jelenség felismerésére utal többek között, hogy a Színház című folyóiratban Nánay István *Görögök – ma* címmel írt bevezetőt egy antik témájú összeállításhoz. Az Ellenfény már idézett, 2003/6-os száma *A mítosz nyelve – A színpad nyelve* címet viselte, a 2004/4-es számban olvasható a *Görög témák – új megközelítésben* című tematikus blokk.

¹² A Criticai Lapok 2005/1. számában (8-13.) e jelenség apropóján jelent meg HANS JÜRGEN TSCHIEDEL *Medea – Egy varázslónő átváltozásai* című tanulmányának általam szerkesztett kivonata NAGYILLÉS JÁNOS fordításában. (A teljes szöveg a szegedi Fossziliában jelenik meg 2005 tavaszán.)

¹³ Lapalji jegyzetbe kívánczik az a sejtés, miszerint Zsótér Jahnn-bemutatója talán katalizálta ezt a folyamatot: a kritika teljesen egyöntetűen állt ki Medeája mellett, az előadás a Pécsi Országos Színházi Találkozón és a Színikritikusok díján egyaránt tarolt. A bemutató fontosságát jelzi a meglepően nagy mennyiségű róla szóló vagy valamilyen formában rá hivatkozó írás vagy tanulmány.

Zsámbéki Gábor rendezte. A magyar nyelvű Médeia-feldolgozások sora folytatódik határainkon kívül is: 2005. február 4-én szintén az Euripidész-drámát mutatták be a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban Mihai Măniuțiu rendezésében. (A színházon túlra tekintve idézzük fel Ljudmila Ulickaja *Médea és gyermekei* című regényét, vagy gondoljunk a televízióban a közelmúltban sugárzott Pier Paolo Pasolini-, illetve Lars von Trier-féle *Medeára*.)

A kritikai beszédben és a köznyelvben egyaránt a „reneszánsz” közhellyé koptatott fogalmát szokás alkalmazni a (tetsz)halott fogalmak, irányzatok alkalmi jellegű újraélesztése fölött érzett örömünk kifejezésére. Peter Burke az olasz reneszánszról írott munkájában¹⁴ a „reneszánsz” efféle értelmezését elveti. Helyette mozgalomként, művészeti és általában kulturális történeusként tekint rá, melyben az újítás (*innovation*) és a helyreállítás (*renovation*) egyforma jelentőségű és súlyú fogalmak. S. Medcalf nyomán „félidegen” (*half-alien*) kultúrának nevezi a reneszánsz világát. Ebből az apró distinkcióból két fontos következtetés adódhat. A „félidegen” terminust egyrészt arra érti a szerző, hogy időben évről évre távolabb kerülünk tőle: „Amit az egyik magától értetődőnek tart, azt a másik megkérdőjelezi, és ez félreértésekhez vezet. A korszak képzőművészei és írói egyre távolabb kerülnek tőlünk, illetve mi tőlük.”¹⁵ Másrészt ami *fél*ig idegen, annak a „másik fele” nyilvánvalóan *ismert* és *tudott* a számunkra, vagyis a reneszánsz igenis közel áll a *mi* kultúránkhoz és a *mi* értékeinkhez. Ugyanez igaz lehet a görög (témájú) dráma (és más műfajbeli alkotások) mai reneszánszára is: a rendezők (alkotók) számára éppen e félig idegen, félig ismerős atmoszféra megteremtése jelenthet kihívást, ez indíthatja például a drámaírókat (csak a múlt században maradvá) O’Neilltől (*Mourning Becomes Electra*) Anouilh-ig (*Médée*) és tovább, hogy újra és újra a görög tragédiailrodalom ránkmaradt alig harmincegynéhány darabját tekintsék kiindulópontjuknak. Olyan momentumokat keresnek és találnak bennük, melyek mindig és minden körülmény között elmondhatóvá teszik a mitikus eredetű történeteket. Ennek az „aktualizálási” folyamatnak egészen szélsőséges példáit is ismerhetjük a színházból: Michael Ewans 1997-es Antigoné-rendezése a három évvel korábbi. háború sújtotta Boszniát és a Szophoklész-kori Athént egyszerre kívánta felidézni. Sokan értekeznek arról, hogy mennyire fontos érték hordozók

¹⁴ PETER BURKE: *Az olasz reneszánsz: Kultúra és társadalom Itáliában*. Bp. Osiris, 1999. Ford. BÉRCZES TIBOR.

¹⁵ Uo. 10.

és -teremtők a mítoszok a transzcendenstől talán örökre megfosztott, profán világunkban. Értékhiányos kultúra a miénk, ahol az egykor volt istenekről és hősekről szóló történetek valamiféle reményt ad(hat)nak a bennük megtestesülő, a pillanatnyi benyomást felülíró egyetemes eszmék révén.

Zsótér görögjei, ahogy dolgozatunk címében neveztük őket, nemigen csatlakoznak az imént említett magasztos eszmék hangozatóihoz. Legtöbbször brutális, kegyetlen, embertelen világot ábrázolnak színpadán a szereplők – egyébként összhangban mai, klasszikus mitológiáról szóló bárminemű tudásunk egyik legfőbb forrásával, Ovidius *Átváltozásainak* történeteivel.¹⁶ Ovidius jelentősége többek között abban áll, hogy a végül átváltozást „termő” fokozatos átmenetek művészetét magas fokra fejlesztette: a metamorfózis általában nem örömteli pillanat, hanem fájdalmas és kínzó folyamat, a határon lét kényszerű megtapasztaltatása az elbeszélés aktuális hőisével és láttató ereje révén az olvasóval.¹⁷ Az átváltozás ugrás az ismeretlenbe: egy korábbi létállapot megszűnik, hogy átadja helyét egy addig ismeretlennek.¹⁸ Ahogy a későbbiekben kiderül, részünkről korántsem öncélú Ovidiusnak meg mítoszfelfogásának az emlegetése, párhuzamba állítása Zsótér Sándor rendezései kapcsán.

Az eddig említett elméleti megfontolásokból további megállapítások következnek. A posztmodernnek nevezett poétikákkal összhangban a hangsúly magukról a történetekről jóideje a történetek elmesélésének *hogyan*jára tevődött át. Másképpen: az alkotó számára például nem az alapvetően széles körben ismertnek mondható (azaz *fél*ig ismerős) Orpheusz-mítosz lesz a lényeges, sokkal inkább az a viszony, amit a művész kialakít az előtte a sorban álló, gyakorlatilag megszámlálhatatlan Orpheusz-feldolgozással és -értelmezéssel szemben, közülük egyeseket eltörölve, másokat támogatva. Igencsak könnyű eltévedni a mítoszerőtelmezések és -átiratok sűrű erdejében, s annál nehezebb a hagyománytól függetlenül bármilyen műfajban valóban új értelmezést létrehozni. Az újdonság önmagában még nem elegendő: felgyorsult

¹⁶ Hozzátevé rögtön, hogy ez nem zsótéri sajátosság: a ránkmaradt darabok jórészt vérfertőzéssel, gyilkosságokkal, háborúkkal teli szüzsékben merülnek ki. Itt tehát sokkal inkább arra utalok, hogy Zsótér *felerősíti* és akár *kizárólagossá teszi* ezeknek az „értéktelen értékeknek” a színpadi jelenlétét.

¹⁷ Vö. MICHAEL VON ALBRECHT: *A római irodalom története I.* Bp., Balassi, 2003, 601 s k. Ford. TAR IBOLYA.

¹⁸ Az idillikus ovidiusi (táj)képet CHARLES SEGAL megjegyzése leplezi le, amikor azt mondja, hogy a római költő táját „violence, cruelty, and arbitrary suffering...” jellemzi (In: UÖ.: *Landscape in Ovid's Metamorphoses*. Wiesbaden, 1969, 1).

civilizációnk olyan mítoszokra vágyik, legyen az antik eredetű vagy „ízíg-véríg” posztmodern, melyek neki és róla is szólnak, rácáfolva múzeumba történt száműzöttségükre. Zsótér „antik”¹⁹ színháza éppen ebben páratlan jelentőségű: pontosan ráérez (?) azokra a jelenségekre, gondolatokra, érzelmekre vagy mindezek hiányára, melyek a mai közönség számára érdekességgel bírnak. Mielőtt rátérnénk rendezései egyéni nyelvére, érdemesnek tűnik leszögezni, *mihez képest* merjük egyéninek nevezni azt. Ezért az „antik drámák” hazai színpadi adaptációinak vázlatos tipológiáját kívánom adni.

Hogyan játszanak ma „antik” drámát? Vizsgálódásaim a hazai recepciót veszik alapul, de a tapasztalatok részben talán általánosíthatók a nyugati színjátszás kapcsán. Az előadások első csoportját alkothatják a Karsai György által „tökéletesen értelmetlennek” nevezett ún. rekonstrukciós előadások²⁰, melyek arra tesznek kísérletet, hogy az antik görög színjátszásról fennmaradt, nagy jóindulattal is legfeljebb, ha hézagossnak mondható tudásunk alapján, ún. „korhű” előadásokat produkáljanak.²¹ Mások a szláv nyelvterületen már korábban elterjedt, manapság nálunk Balázs Zoltán újabb rendezéseivel meghonosodni látszó rituális-interkulturális színház felől közelítenek az antik drámához, annak eredeti, a ritushoz szorosan kapcsolódó gyökereit figyelembe véve. Alapvetésében eltérő befogadói hozzáállást vár el az ilyen színház, hiszen általában a zsigeri, kimondhatatlan érzéseket és az ősi ösztönöket célozza meg. Balázs Zoltán a Bárka Színházban Weöres Sándor *Theomachiájának* szövegét alapul véve hozott létre grandiózus víziót, melyben megfér egymás mellett álbarokk kontratenor ária és magyar népdal, antik görög tematika és távolkeleti, statikus színjátszás (ennek forrásvidéke Mnouchkine lenne?), Weöres valódi antiknak ható modern szövege és a belőle kibomló régi-új mágikus költőiség. A hagyományos, realista színjátszáson nevelődött közönség nem egykönnyen hangolható át erre a színházra. Bár a rituális színház első ránézésre igencsak távolállónak tűnhet Zsótértől, a *Bakkhánsnők* kapcsán lehetetlen nem észrevenni a rítusra tett ironikus utalások egész sorozatát (l. később).

¹⁹ A továbbiakban az „antik” jelző idézőjeles változata arra utal, hogy nem kizárólag ókori drámák színpadi adaptációival foglalkozom, hanem az antik alapokon, görög tematikából építkező darabokkal is.

²⁰ KARSAI GYÖRGY: *Hans Henny Jahnn: Medea*. In: Ókor 2003/4, 67.

²¹ KARSAI itt idézi az alábbi műveket: O. TAPLIN: *Greek Tragedy in Action*. London, New York, 1978, ix-x; W. SCHADEWALDT: *Antike Tragödie auf der modernen Bühne*. In: *Antike und Gegenwart*. München, 1966, passim; H. D. BLUME: *Einführung in das antike Theaterwesen*. Darmstadt, 1984, 2-3.

Vannak olyan előadások, ahol a már említett rekonstrukciós, archeológiai hajlam csupán külsőségekben mutatkozik meg. Bizonyára mindenki fel tud magában idézni legalább egy olyan általa látott előadást, ahol a színészek antikizáló díszletelemek között (lehetőleg oszlopcsarnokban) és tógaszerű öltözetben fennhangon deklamálták az előadásukban tökéletesen értelmetlenné váló, mert általuk sem ért(elmez)ett mives antik szöveget. Mind közül ezeket az „értelmezéseket” tarthatjuk a legkárosabbnak. A rekonstrukciós színház, jelentőségét nem túlbecsülve, érdekes gondolat kísérletként lehet értékelni, a rituális színház gyakran érzéki hatásokra támaszkodva a színpadon nem reprezentálható jelenségeket kíván megjeleníteni, szándékaiban nyilvánvalóan sokkal pontosabban, mint ahogy azt egy töredékes ismeretek alapján előállított ún. „korhű” előadás teszi. E harmadik nemben manapság itthon alighanem a gorsiumi Ludi Romani részeként előadott, Pécsi Ildikó rendezte előadások viszik el a pálmát, ahol az igénytelen kivitelezésű díszletek és jelmezek között Karsai György szavaival „a szereplők egyszerűen elbeszélnek egymás mellett”. Ezekben az előadásokban a rendező valójában mintha visszanyúlna a rendezéstörténet hajnalára, amikor Goethe volt a weimari színház intendánsa. Nánay István frappáns megfogalmazásában „[r]endezői stílusának jellegzetessége: deklamálás, harmonikus mozgás, a jelenetek festői elrendezése.”²² Bár éppen ellenkező irányból közelítenek, mégis a lényeges (értsd: a mai néző számára fontos szempontok) elfedése miatt ehhez a csoporthoz tartozónak vélem azokat az öncélúan modernkedő előadásokat is, ahol a rendezők az aktualizálás lázában égve „modern” környezetben játszatják az antik darabokat, de egyéb ötletre már nem marad energiájuk. (Részben) az utóbbi típus elleni sokat emlegetett kirohanás Herbert Golderé, aki a *Greek Tragedy or Why I'd Rather Go to Movies?* című cikkében a túlságosan „contemporizing” előadás ellen kelt ki.²³ Cikkében felidézte a szarajevói Alkésztisz- vagy Ajax-előadásokat. Fő érve a demonstratívan kortársi előadások ellen nem újkeletű, s a mítosz korábban körvonalazott, idealizált felfogásához közelít: „the ephemeral must never be allowed to occlude the essential.”²⁴ Utal itt Phrünikosz Hérodotosz által megörökített esetére, aki Milétosz elfoglalásáról írt drámájával először könnyekre fakasztotta a közönségét, majd kénytelen volt ezer drakhma bírságot kifizetni, mivel „felidézte az egész várost mélyen lesújtó szerencsétlenség emlékét, s

²² NÁNAY i.m. 11.

²³ In: *Arion*, Spring 1996, 174-209.

²⁴ Uo. 199.

megtiltották a dráma további előadásait.”²⁵ Cikkében pellengérre állítja a legtöbb kortársi színpadi adaptációt Mnouchkine-től (akinek a rendezéseit egyszerűen a „nipponizing” jelzővel illeti) egészen a Royal Shakespeare Company előadásaiig (melyet a Shakespeare-korabeli halott gesztusok újraélesztésével vádol). Végül bevallja, hogy az egyetlen elképzelhető útnak a zenével és tánccal kísért, a rítust nem elrejtő előadásokat látja.

Azt aligha kell bizonygatni, hogy a Zsótér Sándor rendezte „antik” darabok nem illeszthetők a fenti sémákba. Hipotézisem szerint gyökeresen eltérő módszerük, nyelvezetük, színpadi világuk élesen elválasztja őket a „hazai pálya” minden tagjától. A Zsótér kitaposta (és egyelőre kizárólag általa járt) utat természetesen nem látom egyedül üdvöztőnek – sem az „antik” darabok előadása terén, sem más klasszikusok vagy kortársak esetén. Ugyanakkor más megoldásokkal összevetve továbbra is merem figyelemre méltóan átgondoltnak, összefogottnak és következetesnek nevezni azt. Görög drámát manapság színházban játszani nem tűnhet túl vonzónak. Vázlatos tipológiámból remélhetőleg kiderült, hogy miért. Szükségtelen apológiát mondanom a görög tragédiáért, mindenestre fontos tudatosítani, hogy széles rétegek számára ez az egyetlen műfaj, amelyen keresztül „közvetlen” kapcsolatba kerülnek az antikvitás kultúrájával, s amelynek révén – természetesen megfelelő rendező és színészek segítségével – nem tekintik azt régesrég élettelen irodalomnak. Zsótér „görög” rendezései éppen abban segítenek-segíthetnek (ókortudósoktól színháztörténészekig sok szakma képviselőjének), hogy rajtuk keresztül *élőnek* és máig *hatónak* lássuk az antikvitást.

3. Zsótér görögjei

A Zsótér és a görögök találkozásakor számba vehető elemek feltárása előtt Ambrus Máriát, a rendező jó évtizede állandó, s kizárólag neki dolgozó diszlettervezőjét idézem a szereplőket (és a nézőket) körülvevő tér kapcsán: „Jó, ha a szereplő emberek éreznek maguk körül olyasmit, ami segít nekik az elhítetésben. A néző embercsoport számára a valósághoz hasonló, vagy éppen attól eltérő környezetben szeme láttára megtörténő – vagy csak elmesélt? – kitalált esemény elhithetőségét segíti. Valószínűleg főleg műhely készítése, ha van olyan igazi helyszín, amelyet ideiglenesen használhatunk színházi játékra. Olyan, köznapi életre készült helyek ezek, amelyek segítik

²⁵ HÉRODOTOSZ 6, 21. (Ford. MURAKÖZI GYULA)

tulajdonságaikkal a mű-élet szeletének (színdarab) közvetítését. Akár talált a hely, akár kitalált, azt kell megragadnia és kifejeznie, amivel a színdarab formájában és tartalmában kilép a mindennapi térből és időből - például verses írás, ahogy nemigen beszélünk, és három óra alatt három év múlik el benne.”²⁶ A színházi tér megszervezése a Zsótér-előadások „hivatalos” (azaz kritikában rögzített) értelmezésekor legalább olyan súllyal esik latba, mint a szövegváltozat vagy a színészvezetés kérdése. Ez más előadások kritikai recepcióját figyelembe véve válik különösen feltűnővé. A színpadkép mindig végtelenül letisztult, ökonomikus a szó jó értelmében, s minden, kezdetben meghökkentőnek vagy nevetségesnek gondolt eleme jelentéssel telik meg (erre jó példa szegedi operarendezése, Britten *Szentivánéji álma*, ahol a kopár színpadon árválkodó buszmegállók, telefonfülkék és a lelógatott, hideg fényű neoncsöveket értetlenül fogadta a helyi közönség). Ahogyan a Zsótér-darabok szövegében nincsenek az időt húzó üresjáratok, úgy fölösleges álmozgás sincs a színpadon (néhány rendezésében már semmilyen mozgást nem használ, ekkor akasztották rá a „székhez szögezett színjátszás” kétes értékű fogalmát).

A fölösleges lehántása, talán legtömörebben így foglalható össze Zsótér művészete. A *Bakkhánsnőket*, az „antik blokk” egyedüli olyan darabját, amelyet valóban ókori szerző írt, Sándor L. István ironikus gesztusszínháznak nevezte. Mi volt az, ami nem „kellett” belőle Zsótérnak? Ne várjunk tőle valamiféle rossz értelemben vett tekintélytiszteletet: a drámai alapanyaghoz ugyanazzal a „tisztelettel teli tiszteletlenséggel” nyúlt, mint tette azt máskor. Előbbi kérdésünkre az első válasz kézenfekvő, elhagyja azt, ami szinte egyetlen görög dráma mai rendezőjének sem „kell”: a terjengős és a többség számára követhetetlen mitológiai neveket, kapcsolatokat, szerelmi és egyéb viszonyok részletes lefestését. Ezeket száműzi a szövegből, de azért nem teljesen: a Rezes Judit személyében megjelenő Kar a díszlet közepén álló szocreál dohányzóasztalt felfordítva, annak lábain kiszámolóst játszva mondókaként adja elő, és teszi a laikus néző számára is érthetővé a Moirák feladatát. A halandók és halhatatlanok életét egyformán irányító Sorsistennők így válnak egy gyerekmondóka szereplőivé, a „félíg idegen” fogalmához játékosan és ironikusan idomulva.

„Tisztelettel teli tiszteletlenségről” beszéltem az imént, s nem véletlenül: Zsótér a nézőben finom gesztusokkal tudatosítja, hogy ókori dráma

²⁶ AMBRUS MÁRIA: *Minek a díszlet?* <http://www.epiteszforum.hu/holmi_detailed.php?mhmid=3302>

előadásán vagyunk, de mégsem esik bele az ebből következő hibákba. Ambrus Mária ovális teret képez, egyszerre utalva a görög színház formájára meg a római gladiátorok véres küzdelmeinek és a tegnapi-mai bohóctréfák előadóinak cirkuszarénájára (ld. a közvetlenül előttünk körbe-körbe bicikliző Kadmoszt, Dionüszoszt és Pentheuszt). A padlót azonban már parketta fedi, megmosolyogtatóan ismerőssé téve a helyszínt (ahogy tette azt már a vígszínházi *A szecsuanai jóemberben* is, ahol ahelyett, hogy egy egész kínai falut bezsúfolt volna a színpadra, csupán néhány, kínai írásjelekkel vagy ábrákkal megfestett tüllfüggöny jelezte a történesek eredeti helyszínét). A mitikusnak az efféle látszólagos elnyomásaként érthető az is, hogy a színpad hátsó részébe műhótól fehérítő műfenyők vannak beállítva. Vagyis a színpadon való megjelenítésükkel az eredeti szövegben kulcsfontosságú fenyőfa (Pentheusz halálának helyszíne) jelen is van, meg nem is. A szövegből kibontott ironikus gesztusok sorozata szervezi aztán az egész előadást.

Az alig másfél órás *Bakkhánsnők*-előadás jól illusztrálja Zsótér körvonalazható rendezői ideálját: a színpadon minimális számú eszközzel képes megjeleníteni Pentheusznak és házának teljes pusztulását. A színpad egyben nézőtér is – karnyújtásnyi távolságra sem állnak tőlünk a játszó, körbeüljük őket, az egykori közösségi élményt így sikerült korunkba átplántálni. A nyitóképben a parketta közepén dohányzóasztal áll, rajta virágcserep, abban focilabda. Utóbbival Dionüszosz (Nagy Ervin) kezd játszani, olyan intenzív figyelmet parancsolva a nézőkre, amelyet színházban ritkán látni. Újra csak a degradálódott, de azért bennünk félelmet keltő isteni hatalmat az mutatja, hogy a labda bármelyikünket eltalálhatja (Zsótér maximálisan ki is használja ezt a lehetőséget), ezért mindenki félelemmel vegyes áhítatban követi a szép ifjú mozdulatait. A labdát újján pörgetve monológja közben Dionüszosz így szól: „Isten vagyok.” Az Euripidésznél még tárgyilagos kijelentés itt mai tapasztalatainknak megfelelően (még a futball világában kevésbé jártasak számára is) újabb, pusztán a szöveget olvasva váratlan, sőt egészen elképzelhetetlen jelentésekkel telik meg. Amikor a börtönbe vetett Dionüszosz bosszúból lerombolja Pentheusz palotáját, csak az asztalról lezuhanó és összetörő virágcserepet látjuk magunk előtt.

A színpadon *senki* sem az, akinek látszik (ebből következik vagy éppen ellenkezőleg a díszlet és a kellékek ilyenén használata: ott meg *semmi* sem az, aminek látszik). A *Bakkhánsnők*et Aiszhülosz *Perzsákja* mellett a nyugati civilizáció és a keleti barbárság találkozását megörökítő legjelentősebb emlékek között szokták idézni. Az érzéki kelet Dionüszosz képében tör be, azonnal követője lesz a vén Kadmosz (akit Zsótérnél a bakkhák jelmezét

magára öltő vékony fiatalember, Dévai Balázs játszik), Agaué (a visszafogott, társadalmi kötelezettségei révén elfojtásokkal jöcskán terhelt családanya barna kiskosztümjét viselő Fekete Ernő), majd a nyugat racionalizmusát már-már rögeszmeszerűen erőltető Pentheusz (a démoni kisugárzású Rába Roland, majd a színházról való távozása után egy megfáradtabb, józanabb királyt adó Máté Gábor). Dionüszosz megbűvöli őket, nem tudnak magukról: Agaué ezért tépi szét saját kezével fiát, Pentheuszt (letépett fejét egy testén egyensúlyozott, az európai kultúrkörben ugyancsak gazdag szimbolikájú kenyérrel helyettesíti Zsótér).

A szerepkettőzések (Ónodi Eszter előbb méretes szempilláitól elvakított Teiresiasz, majd dizőznek öltözött, Pentheusz véres végét mikrofonba elsusogó II. hírnök; Dévai Balázs Kadmosz és I. hírnök. Eredetileg Dionüszoszt is ketten játszották volna, Nagy Ervin mellett Tóth Anita lett volna a II. Dionüszosz) visszatérnek a *Getting Horny* című „filmforgatókönyvben”. Itt a sztori tovább csupaszodott, a lehető legnyersebbé és –vázlatosabbá vált. Narratíva helyett vissza-visszatérő mondattöredékek, újra meg újra visszaköszönő helyzetfragmentumok szekvenciáját látjuk. A teljes megértés képtelenségét a négy nyelven (magyar, finn, görög, angol) előadott szövegek is „biztosították”. A szüzse magját kapjuk: a színpadon két Dionüszosz, két Pentheusz, két Agaué. Szinte kombinatorikai alapon találkoznak (vagy éppen nem találkoznak) egymással a lehető legkülönbözőbb szituációkban, pontosabban kimerevített képekben, melyek – nehezen dekódolható jelentést – rendelnek az euripidészi alapanyag bizonyos elemeihez. Az alapanyag csupán „indíték”, mely azáltal, hogy Zsótér egy adott dialógust vagy helyzetet többször más karakterű szereplővel eljátszat, re- és dekontextualizálja az eredeti textust. Csendek, árnyjáték, a mozgásnál feszültebb és hangsúlyosabb mozdulatlanság. Zsótér hideg és kemény világot ábrázol, mely érzelmi azonosulással nem, merőben intellektuális alapon is csak rendkívüli erőfeszítés árán ha értelmezhető. Az egymást követő jelenetek ismétlődésén, párhuzamosságokon és ellentéteken alapulnak. Az alig egyórás előadásban valójában az egész mítoszt látjuk, de sosem egészben, mindig csak (?) mozaikdarabokká zúzva. A színészekről mást követel, mint általában a hazai színházakban szokás: az előbbiekből következően szerepüknek nincs íve, nem változnak, nem fejlődnek, csupán *vannak*. Perényi Balázs értékelésében: „[E]gyszerre lenyűgöző és ijesztően perfekcionista konstrukció, amelyik tökéletes és embertelen egyszerre, csak úgy, mint a görög istenek.”²⁷

²⁷ PERÉNYI BALÁZS: *Mélylélektan és sorstragédia*. In: Színház 2002. december, 9-12.

A *Getting Horny* egyik támpillére a szerepek megkettőzése volt. Ennek az eszköznek a továbbgondolása, amikor a dialógusokat és a jeleneteket is hangsúlyosan megduplázza a rendező. Ahogy Kérchy Vera kiemelte a fiatalon öngyilkosságot elkövetett, szélsőségesen pesszimiztikus és depressziós világpérről elhíresült Sarah Kane *Phaedra szerelme* című darabjáról beszámoló írásában, ezzel a módszerrel „[a] Sarah Kane szövegében meghúzódó iróniát, abszurdot, groteszket” mélyíti el a rendező.²⁸ A MU Színház tükrös falú próbatermében körbeüljük a színpadot, mint a *Bakkhánsnők* előadásán, de a lágyabb ellipszisforma ott tompítottabb, kevésbé nyugtalanító keretbe foglalta a játékteret, mint itt a szigorú mértanisággal megkomponált üres négyzetes tér. Miután mindenki elhelyezkedett, középen hatalmas üres tér támad. Súlyos, barokkos szövegekben, a klérust idéző ornátusokban haladnak el előttünk a színészek, majd arról tudósítanak, hogy a szobájában unatkozó Hippolitosz kólát iszik, hamburgert eszik és két önkielégítés között a mocskos zoknijába fújja az orrát. Minél visszataszítóbbá válik alakja az évek során, annál abszurdabb a környezete (Phaedra és mások) iránta érzett vonzalma. Csupán a többi szereplőtől hallunk Hippolitosz hétköznapijairól, mindezt persze nem látjuk, éppen úgy, mint a görög drámákban, ahol minden fontos, általában véres esemény a színpad mögött történik. A szereplők általában a terem két végéből beszélnek egymáshoz, kevés a testi kontaktus, ilyenkor is legtöbbször a brutalitás vagy a szexus mozgatja őket. Ismétlődések tagolják ezt az előadást is: azonos szöveget mondanak eltérő karakterű szereplők, férfiak és nők vegyesen, közben rengeteg trágár kötőszó hangzik el, s amin először megdöbbenünk, az sokadszor már nevetségesen hat. Láttelel mindez egy kiüresedett, kegyetlen, párválasztáskor csakis a testi vágyat figyelembe vevő világról. Ahogy némely kritikusa kiemelte, már-már amerikai minimalista regényeket idéz a könyörtelen, hatalomról és kiszolgáltatottságról szóló játék. A lány irónia dermesztő cinizmussá válik, a Phaedra-mítosz önmaga borús paródiájába fordul. Itt is képtelenség azonosulni a szereplőkkel: Zsótér felismeri, hogy „a beleélés és távolságtartás közti billegés nagyobb feszültséget szül.”²⁹ A *Bakkhánsnők* ironikus gesztusvilágát idézi a zárlat, amikor Zsótér óriási plüssállatokkal „falatja fel” a terem közepére beszorított Hippolitoszt.

Az egyéni zsótéri humor mellett a rá korábban is jellemző geometrikus látásmód tovább erősödött ebben az előadásban, s ez utóbbi *A világ feleségeiben* már-már meghatározó jelentőségűvé lépett elő. A Trafó lépcsős

²⁸ KÉRCHY VERA: *Zsótér esztétikája, Kane erkölcsse*. In: Színház. 2003. május, 14-16.

²⁹ Uo.

nézőtere színpad lett, a színpad szokott helyén pedig a nézők foglalnak helyet, mindenki pontosan egy széknyi távolságra a másiktól (vajon a versolvasás egyedüllétet óhajtó pillanatait vagy egzisztenciális magányunkat idézi a megoldás?). A színpaddá változott nézőtér székei között igen nehezen lehet közlekedni, a szereplők kénytelenek velünk szembefordulva araszolni a széksorok között (ennek végsőkéig továbbvitt változatát ld. a Vígszínház *A kaukázusi krétakör* előadásában).

Öt színésznő ül bundában az alkalmi színpad felső régióiban, őket tizennégy „utcaról összeszedett” meztelen férfi veszi körül, akik az antik tragédiák kórusaihoz hasonló szerepet töltenek be. Bár nem beszélnek, mozdulataikkal végig kényszerűen kommentálják a versbe szedett történeteket. Ez az előadás csak részben antik tematikájú, ugyanis a világirodalom és -történelem híres férfialakjainak méltatlanul elfeledett asszonyai szájába adott monológokból épül fel. A mitikus alakok történeteit továbbírja Duffy, a ciklikus eposzok szerzőihez hasonlóan saját hősnőinek változatos és szellemes életutat kreál. Megtudjuk, hogy Eurüdiké (Venczel Vera) azért menekült az alvilágba, mert Orpheusz hiú és tehetségtelen költő lévén állandóan verseivel zaklatta a fiatal lányt. Kirké (Béres Ilona) recepteket mesél nimfáinak a különböző disznóételek elkészítésére. Mrs. Midász történetében a férje kezében arannyá váló cigaretta a dohányzásról való leszokás végső garanciájaként jelenik meg.

Ahogy már említettem, a zsótéri formanyelv egyelőre meghaladhatatlan csúcspontjának a Radnóti Színház *Medea*-előadását tartja a színházi szakma. Mivel ezt az előadást igen bőségesen kommentálták, részletes elemzésétől eltekintek, s csupán felsorolom azon jellemzőket, melyek ilyen szoros egységgé szervesülve talán itt jelentek meg először, de előképeik – legalább részben – a fenti előadásokban már megtalálhatóak. Ilyen a térformálás szigorú geometriai szerkesztettsége, mely ahogy az eddigiekben is mindannyiszor, sohasem reális teret, hanem elvont hatalmi viszonyokat jelenít meg. Az emelvényen (az „orkhésztrán”), velünk szinte farkasszemet nézve foglalnak helyet a családi fotóalbum szereplői: a két szélen a két fiú, középpütt Jason és Medea. A három „férfi” fekete öltönyben, fehér ingben, Medea (Csomós Mari) már öltözkéiben is elválik tőlük, ő a szemünk előtt lévő, háromdimenziós családi fotóról ránkmeredő és a szövegben is megképződő abszolút középpont.³⁰ Jó méteres szinttávolsággal lejjebb ül a többi szereplő: a hírnök, Kreon király, a dajka és a nevelő. Nincs közvetlen érintkezésük a fenti

³⁰ vö. JÁKFALVI i.m.

világgal, onnan csak utasításokat, pökhendi válaszokat, egy esetben pedig véres bosszú eredményét, a színpadra két pöttyös labda képében bepattogó szemgolyót kapnak (ahogy a *Bakchánshnőkben* és más antik darabokban, a vakság itt is a tudással, a szemnek láthatatlan dolgok látásával kapcsolódik össze: Schneider Zoltán követét mint a rossz hír hozóját bünteti meg Medea. A férfi a megvakítás előtt mindvégig lecsukott szemmel beszél az értelmetlen, azaz számára és Medea számára értelmezhetetlen helyzetről /Jason az egyezség szerint fiának, s nem magának ment menyasszonyt kérni Kreonhoz/). Amikor nyilvánvaló lesz, hogy Jason alattomos húzásáról van csupán szó, a megvakított követ a frissen szerzett tudástól és talán a döbbenettől tágra nyílt szemekkel szól hozzánk). A mellékszereplők lába előtt lüktetne a szürkés tónusú, halott környezet giccsbe dermedt érző közepe: egy szív alakú, mára kiszáradt szobaszökőkút.

Ugyanúgy a hierarchiát tükrözi az előadásokban a mozgás, vagy a *Medea* esetében annak teljes hiánya is: a kétórás mozdulatlanság után a tablóképéből kizuhanó Jason alakja ezért hat különösen erőteljesen. Az invenciózus tárgyhasználat környezetünk tárgyait megfosztja hétköznapi jelentésüktől, és mindig a szövegből kiindulva új, meglepő jelentéssel ruházza fel azokat (a *Medeában* a követ labdaként bepattogó szemei). A világítási effektusok, a zene megválasztása hasonlóképp jelentésekben és ironiában gazdagok: a „felvezető zene” Frank Sinatra édeskés *Strangers in the Night*-ja. Ki-ki maga döntse el, hogy az ironiát érzi-e a zeneválasztásban erősebbnek, vagy a szövegnek a színpadi szituációra is érthető, banálisan igaz mondandóját (...*Strangers in the night, / two lonely people / We were strangers in the night / Up to the moment / When we said our first hello. / Little did we know / Love was just a glance away, / A warm embracing dance away and / Ever since that night we've been together...*). A jelmezek közül igazi telitalálat Kreon transzvesztita-öltözete: a *Bakchánshnőkben* regisztrált nemcsere tovább már nem fokozható. Martin Márta (színész)nőként játszik egy olyan férfit, aki nőnek van öltözve. A nemek felcserélése természetesen nem öncélú: Kreon „női arcát” Medea drágaköves varázsgyűrűje babonázza meg, de kettejük párbeszéde emberileg és lélektanilag egyaránt jóval árnyaltabbá válik azáltal, hogy nem férfi és nő, hanem tulajdonképpen két nő között zajlik. A két fiútestvér szövegben leírt viszonyai sem pusztán színre kerülnek, hanem új értelmezést kapnak: a fiatal Moldvai Kiss Andrea játssza az idősebb, tapasztaltabb fiút, az öszülő halántékú Kocsó Gábor pedig a fiatalabbat. A szövegben a báty természetéből kiolvasható szilajság (ld. különös vonzalmát a lovakhoz) és öccse szülei (különösen anyjuk) tanácsait és más

rendsabályokat mindig szem előtt tartó, kissé talán öregemberes biztonságigénye így vizualizálódik Zsótér színpadán. Benedek Mari jelmeztervező finom ötlete határozott utalás a korcserére: a fiatalabb fiú elegánsnak ható, de igencsak ügyetlenül viselt öltönytadrágja alól kikandikál fehér zoknijja.

Vérfertőzés, homoszexualitás, testvér- és gyermekgyilkosság, kínhalál – a legkegyetlenebb görög drámákat is meghazudtoló, tovább alig fokozható káoszt már-már érzéki élvezetet kínáló részletességgel fejtik ki a szereplők, anélkül azonban, hogy bármit is látnánk mindebből. Íme, a görög analitikus dráma tökéletes színpadi megvalósulása. Ugyanígy nem látjuk a drámaíró nagy újítását, Medea néger mivoltát sem, csupán Kreon szavaiból értesülünk róla.³¹ Mert mindennek megmutatása *szükségtelen*, ha az ezekre utaló bevett, közhelyszerű színpadi jeleket eltörölve rátalálunk a megfelelő(bb) nyelvre. Zsótér a „szintiszta geometriában” bukkant rá erre a kifejezőmódra. A szükségszerűen felmerülő miéltre válaszol Nagy András kritikájában: „Ez a geometria mutathatja fel a káoszt, ez a polgári struktúra a civilizáció vékony kergét az érzékek megzabolázhatatlan lávája fölött.”³² A végtelen mondatok, a hideg fények, a kopár, szürke díszlet, a mozdulatlanságra kárhoztatott, gesztusaiktól, mimikájuktól teljesen megfosztott színészek együtt beszélnek el a kétórás előadásban egy olyan történetet, amelynek lényege és mozgatója a vágy. Az öreg Medea vágya őt már nem kívánó fiatal férje iránt; két gyermekének egymás és apjuk iránti vágya; Jason vágya idősebb fiának kedvese iránt; Kreon hatalomvágya és így tovább.

A Nemzetiben utolsóként bemutatott *Pentheszileia* a drámaszövegben meglévő (perverz) vágyak forrósága és az ehhez vizualizált tökéletes színpadi geometria jéghidegsége miatt lehet(ne) párja a Jahnn-féle *Medeának*. A pontosan kalkulált forma és az infernális tartalom közötti kiáltó ellentétet aknázza ki megint Zsótér. Hogyan lehet keretek közé szorítani az emberélelet követelő érzelmeket? (ld. már Medea gyermekgyilkosságát) A kimondhatatlan bűnök már eddig is gazdag repertoárja ez alkalommal emberevéssel bővül: Pentheszileia, az amazonkirálynő gyűlölve imádott kedvesét, Akhilleuszt fogyasztja el a darab végén. Zsótér válasza a Kleist romantikus tirádáiba foglalt véres mítoszra első ránézésre hasonló a korábbiakhoz: pontosan megszerkesztett színpadán idegőrlő visszafogottsággal mozognak és/vagy állnak szereplői.

³¹ vö. TSCHIEDEI i.m. 10.

³² NAGY ANDRÁS: *Lovak, hormonok, orgona*. In: Színház, 2003. március, 2.

Itt csak az előadás egy vetületéről szólok röviden. *Egy kiállítás képei* – lehetne akár a címe a *Pentheszileiáról* szóló kritikának. „Nemzeti büszkeségünknek”, Feszty Árpád sokszor citált körképének csatajelenetet ábrázoló részlete háromszor, egymásra tengelyesen tükrözve ismétlődik meg a díszletben. A nyitóképpen a szereplők nekünk háttal állva, elmélyülten és hosszan szemlélik a *halott mítoszt* megörökítő nemzeti-romantikus giccsét. Megint a szöveg segít: a *Pentheszileia* jórészt harcmezőn játszódik, tetemes részét teszik ki a különböző hadi eseményekről szóló beszámolók. Zsótér állóképpé dermedti a mozgalmas, véres harcokat. Egyrészt ezeket ma (ahogy korábban szintén) aligha lehetne színpadon úgy ábrázolni, hogy összehatásukban ne mosolyogtassák meg a nézőket.

Másrészt ez megintcsak máz, fölösleges ornamens, ami a pervertált és „normális” érzelmek küzdelméről (is) szóló szüzsét (f)elfedi. Tarján Tamást idézem: „...ha egy nő az eszeveszettségig szeret egy nem neki rendelt, de hozzá illő férfit, s ugyanez a férfi legalább ennyire eszeveszetten szereti az értelem fülbe sűgásai szerint nem szeretendő nőt, akkor mit sem számít az egész mitológia, tévesen odaítélt almáival, faló elfoglalta városaival..., isteni dörge delmeivel és egymást keresztül-kasul szántó jóslataival, mit sem számít a világtörténelem, hogy bejönnek, kimennek; akkor csak a szerelem számít, az, hogy aki győzni akar ebben a csatában, tud-e győzni, aki veszteni akar, mert a vesztesben lenne a győzelme, tud-e veszteni...”³³

Harmadrészt: a mítosz itt már múzeumi tárgy, kiállítási katalógusba és üvegfalú tárlókba száműzött objektum, a „hajdan dicső múlt” emléktára. Rezes Judit a *Bakkhánsnőkben* még ironikusan, játékosan meséli el a Sorsistennők (eredet)mítoszáat, itt az amazonkirálynőt alakító, törékeny alkatú Tóth Orsi tárlatvezetőként adja elő az amazonok királyságának geneziséét.³⁴

4. Összegzés helyett

Zsótér Sándor „antik blokkját” áttekintve a (görög) mítosz felvetette problémákra adott, nem egyedül üdvözítő, de kétségkívül elgondolkodtató kortárs válaszadási kísérleteket látunk. Választ a bármilyen színdarab előadásakor, de az ókori tematikájúaknál (s így jelentős tér- és időbeli távolságuknál fogva) még erősebb hangsúllyal feltett kérdésekre, melyek a fordításra, a *fordíthatóságra* vagy éppenséggel annak lehetetlenségére

³³ TARJÁN TAMÁS: *Megenni a másikat*. In: *Critikai Lapok* 2005, 1, 14.

³⁴ VÖ. CSONT ANDRÁS: *Szaván fogott világ*. In: *Színház*, 2005. február, 2.

vonatkoznak. A Zsótér által tálcán kínált válasz nem új (nem is lehet az), ugyanakkor a hazai színházi recepciót tekintve szinte egyedülállónak mondható. Wolf Lepenies a kultúrák fordíthatósága kapcsán írott dolgozatában általában a művészetek kapcsán is beszél a fordíthatóság problémájáról. Peter Stein *Tassója* és a Pierre Boulez–Patrice Chéreau-féle *Ring* a szemében nem „tolmácsolások” (Zsótérre „fordítva”: ezek lennének az „antik” darabokra alkalmazható vázlatos tipológiám megfelelő, „utánzó”, vagy „tisztelettudó” magatartást tanúsító rubrikái), hanem „*kockázatos fordítások*”, „amelyek egyértelművé tették, hogy egy jelentős irodalmi vagy zenei szöveg nem az áthidalhatatlan *distancia* érzéketlen eltüntetése, hanem éppen annak tudatosítása által válik számunkra hozzáférhetővé.”³⁵ A szöveg és a kivitelezés közötti tudatos távolságteremtés, az emiatt (látszólag!) megképződő hiány (a gondolkodásról leszoktatott színházi néző hiányérzete ez, amit az akció, a mozgás, a zene, a tánc, a díszlet és jelmez letompított és szigorú gazdaságossággal komponált jelszerűsége, úgy tűnik, képtelen egyelőre kielégíteni) érzéki élvezet és érzelmi azonosulás helyett „értelmi gyönyört” kínál. Bizonyos (a legjobb?) Zsótér-előadásokban egy ponton ez a határ megszűnik, s a két, látszólag egymástól szigorúan elkülönülő impresszió (a színháztól elvárt legfőképp érzéki s emiatt csak másodlagosan elérhető intellektuális élmény) a lehető legszorosabban összefonódik. A *Medea* ebben is alighanem felülmúlhatatlan csúcspont: a kritikusok és a nézők döbbenet kellett, hogy tudomásul vegyék, eszköztelen eszköztárával micsoda energiákat képes felbuzogtatni a kétórás, szünet nélküli este (ráadásul hatásában így idomul az ógörög *előadásmódhoz*, s teszi azt váratlanul és meglepően pazar gazdagságúvá!³⁶).

Elemzésünkéből kitűnik, hogy a „sorozat” (?) egyes darabjai milyen szoros tematikus, szemiotikai és egyéb szálakkal kapcsolódnak egymáshoz. Elbizakodottság és nagyképűség volna komplex mítoszértelmezési rendszerről beszélni Zsótér „görögjei” kapcsán, de az előadások egymás mellé állítása, hasonló vagy éppen egymást az ellentét révén kijátszó eszközhasználatuk

³⁵ WOLF LEPIENIES: *A kultúrák fordíthatósága*. Ford. N. KOVÁCS TÍMEA. In: *A fordítás mint kulturális praxis*. Pécs, 2004, 29. A főszövegben a kiemelések végig tőlem – J. T.

³⁶ Vö. SEBESTYÉN i.m. 24: „Ugyanis a Radnóti Színház színpadán olyan előadás jött létre, amelyben nem sztereotipikus – és igen gyakran félreértelmezett vagy leegyszerűsítés folytán értelmezési teréből jócskán veszített – tudásunk ismerheti fel az ógörög tragédia-előadás mint műfaj továbbélését egy kortárs előadásban, hanem olyan jelentős és mély rétegeit hívja elő annak, hogy (a feltehető) ókori és mai színrevitel fényében ritkán tapasztalható gazdagságot mutat.”

segíthet átfogóbb következtetések levonásában. Visszautalnék dolgozatom bevezetőjére: tapasztalataim szerint a kritikusok és más elemzők továbbra is az útkeresés fázisában vannak Zsótér művészetét illetően. Az előadásaihoz *rugalmasan* alkalmazkodó fogalmi rendszer kidolgozása előtt érdemesnek tűnhet hasonló összehasonlító részelemzések elkészítése.³⁷

Válogatott ajánló bibliográfia az említett előadásokhoz:

Bakkhánsnők

- * BARTHA RÉKA: *Kánon-játék Dionüszosszal*. In: Ókor, 2003/2-3.
- * DEUTSCH ANDOR: *Hideg mámor*. In: Zsöllye 2001. május, 20.
- * KOLTAI TAMÁS: *Focizik az isten*. In: Élet és Irodalom 2001/19.
- * M. G. P.: *Antik hősök kerékpáron*. In: Népszabadság, 2001. április 30, 9.
- * SÁNDOR L. ISTVÁN: *Az ironikus gesztusszínháztól a teátrális absztrakcióig*. In: Ellenfény 2001/5, 12-15.
- * SZÁNTÓ JUDIT: *A tetszésen túli színház*. In: Színház 2001. június, 28-30.
- * TARJÁN TAMÁS: *Dekázás*. In: Criticai Lapok 2001/5-6, 21.

Getting Horny

- * KOLTAI TAMÁS: *Fölajzottan*. In: Élet és Irodalom, 2002/40.
- * PERÉNYI BALÁZS: *Mélylélektan és sorstragédia*. In: Színház 2002. december, 9-12.
- * TARDA ORSOLYA: *Mézfürdő mánia*. In: Ellenfény 2002/8, 37-38.
- * URBÁN BALÁZS. In: Criticai Lapok 2002/11, 6.

Medea

- * BUDAI KATALIN: *Négyen a szófán*. In: Criticai Lapok 2003/3-4, 22-23.
- * CSÁKI JUDIT: *Ölte, ölelte*. In: Magyar Narancs, 2003. február 6.
- * KARSAI GYÖRGY: *Hans Henny Jahnn: Medea*. In: Ókor 2003/4, 67-70.
- * KÉRCHEY VERA: *Zsótér kegyetlensége*. In: Ellenfény 2003/2, 33-34.
- * KOLTAI TAMÁS: *Családi fotó*. In: Élet és Irodalom 2003/1.
- * NAGY ANDRÁS: *Lovak, hormonok, orgona*. In: Színház 2003. március, 2-6.
- * URBÁN BALÁZS: *Szavak, tekintetek, színészek*. In: Zsöllye 2002. december, 14.

³⁷ A komparatív módszer segíthet megérteni akár Zsótér Sándor operarendezéseit, akár folyamatosan formálódó Brecht- vagy lezárult (?) Kane-ciklusát.

Phaedra

- * GOLDEN DÁNIEL: *Hippolitosz, ha hamburgerezik.* In: Zsöllye 2003. március, 41.
- * KÉRCHY VERA: *Zsótér esztétikája, Kane erkölcsse.* In: Színház 2003. május, 14-16.
- * NAGY ANDRÁS: „*Mostohám a zsánerem.*” In: Criticai Lapok 2003/3-4, 20-22.
- * URBÁN BALÁZS: *Mitoszjáték.* In: Ellenfény 2003/3, 14-16.

A világ feleségei

- * GABNAI KATALIN: *A második nem énekei.* In: Zsöllye 2003. május, 24.
- * JÁSZAY TAMÁS: *Bevezetés a színházba.* In: Criticai Lapok 2003/5-6, 28.

Pentheszileia

- * CSÁKI JUDIT: „*Ölni, ölelni: összerímel.*” In: Magyar Narancs, 2005. január 13.
- * CSONT ANDRÁS: *Szaván fogott világ.* In: Színház 2005. február, 2-6.
- * HELMECZI HEDVIG: *Taposd el a vesztest.*
<http://www.kontextus.hu/hirvero/szinhaz_2005_0119.html>
- * KOLTAI TAMÁS: *Halálrózsa.* In: Élet és irodalom 2005/2.
- * M. G. P.: *A gróf az ablaknál áll és halott anyjára gondol.*
<<http://www.mgp.szhaz.hu/cikk7.php>>
- * TARIÁN TAMÁS: *Megenni a másikat.* In: Criticai Lapok 2005/1, 13-14.